

Antke Engel **Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur.**
Methodologische Überlegungen zur sozialen
Produktivität der Bilder

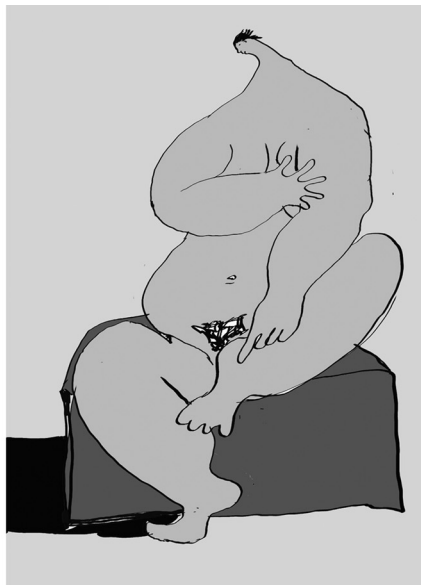
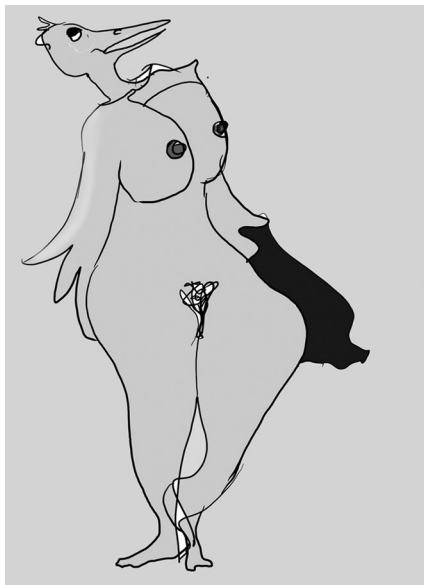
Akteure – auch Akteurinnen – genießen das Privileg der Handlungsmächtigkeit, stehen allerdings auch unter dem Verdacht, die Bedingtheit ihres eigenen Handelns zu ignorieren und ihre Macht- und Kontrollphantasien mittels Herrschaft über anderes und Andere abzusichern. Performativität gilt als Alternativkonzept, insofern sie aus den sozio-diskursiven Machtbedingungen heraus, ohne verursachendes Subjekt, Veränderung zu denken vermag.¹ Judith Butlers Verständnis gemäß kennzeichnet die performative Wiederholung sozialer Normen zugleich den Prozess der Subjektkonstituierung, das heißt, das Handlungssubjekt (Akteur_in) entsteht als Effekt performativer Praxen. Aus dem Blick geraten in der Betonung der Wiederholung von Normen jedoch Gestaltungsmächte, die ihre jeweiligen Bedingtheiten überschreiten – und womöglich queeren. Wenn der Titel des Beitrags das Bild als Akteur und Queereur bezeichnet und damit das Risiko eingeht, ihm Subjektstatus zuzuschreiben und es zu anthropomorphisieren, dann soll dies als Experiment verstanden werden: Indem ich einen nicht-menschlichen Akteur ins Spiel bringe, möchte ich herausfinden was passiert, wenn in den semiotischen Prozess der Performativität, dem gemäß Sprechakte qua Wiederholung von Konventionen Wirklichkeiten hervorbringen, Handlungsmächtigkeit (*agency*) eingeführt wird, ohne dass jedoch ein autonomes, intentionales, phallogozentrisch strukturiertes Subjekt die Bühne rückerobern würde.² Mein Anliegen ist es, ein Verständnis von der sozialen und politischen Produktivität von Bildern und Bildlektüren zu gewinnen.³ Dies beinhaltet sowohl das Verhältnis zwischen Bildgestaltung und Bildrezeption (im Lektüreprozess) auszuloten als auch die Bedeutung – queer/feministisch inspirierter – Bildproduktionen und Bildlektüren hinsichtlich der Veränderung sozio-kultureller Verhältnisse zu reflektieren.

Sollen in diesem Sinne Bilder und Lektüren als Produktivkräfte kultureller Politiken verstanden werden, so gilt es, um deterministische Relationen zu vermeiden, von Kontingenz- statt von Ableitungsverhältnissen zwischen kulturellen Repräsentationen und sozialen (Macht-) Verhältnissen, aber auch zwischen Bildern und ihren Lektüren auszugehen.⁴

Den Fokus hierbei auf das Bild als Akteur/Queereur zu legen, auch wenn der Rezeptionsprozess und die damit einhergehende Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion sich als unhintergebares Zusammenspiel von medialem Bild, Produktions- und Lektürepraxis entfaltet, zielt darauf ab, mit Bildern in einer Weise zusammen zu arbeiten, die zugleich deren Konstituiertheit sowie ihre gezielten Funktions- und ihre kontingenten Wirkungsweisen in sozio-kulturellen Machtverhältnissen anerkennt. Die Diskurse, Praxen, Institutionen und Phantasien, die diese Machtverhältnisse ausmachen, werden als Anlass und Interventionsfeld politischer Veränderung aufgefasst. Angesichts dessen sind Bilder nicht einfach Medien oder Instrumente in den Händen kämpferischer Subjekte, sondern konstitutive Kräfte, die Subjektstatus und Kampfeslust hervorbringen. Sie übernehmen *agency*-Funktion (Brosch), ohne deshalb auf die autonome Einheit des Subjekts zu schrumpfen. Sie werden zum Queereur, wenn sie in die Bedingungsgefüge heteronormativer Ordnung solcher Art eingreifen, dass kategoriale Zuordnungen, identitäre Stillstellungen und daran geknüpfte Hierarchie- und Privilegiensysteme untergraben werden.⁵ Unter welchen Umständen dies gelingt, soll im Folgenden mittels einer konkreten Bildlektüre von durbahns *Pin ups for Beginners* (2005) durchgespielt und methodologisch reflektiert werden.

Sexy Someones – selbstzufrieden, unproduktiv und vergnügt Dir begegnet eine Reihe skurriler Gestalten, selbstzufrieden und vergnügt, eher mit sich beschäftigt als produktiv; nackt oder manche mit einem einzelnen Kleidungsstück ausgestattet, reichlich mit weiblichen Geschlechtsmarkern versehen, jedoch nicht eindeutig vergeschlechtlicht; menschlich, und zugleich Träger_innen tierischer Aspekte, comichaft, aber ohne klischeehaft zu sein. Ihnen steht Vergnügen in die Gesichter geschrieben. Da keine anderen Quellen angedeutet sind, scheint es aus ihnen selbst heraus, aus der Berührung der eigenen Körper, einer Phantasie oder Erinnerung zu resultieren. Die üppigen rosa-farbenen Körper präsentieren sich einzeln und ohne Kontext vor einem gleichmäßig hellblauen Hintergrund. Jede_r ist besonders, trägt einen Namen; und doch bilden sie ob ihrer Ähnlichkeiten eine Community.

Pin ups for Beginners lautet der Titel der Arbeit, die durbahn 2005 erstmals als einen Jahreskalender herausgebracht hat. *Pin ups*: Große Brüste, breite Hüften, pralle Schenkel sowie manch demonstrative Pose lassen uns die gezeichneten Bilder als sexy lesen. Doch sofort entsteht auch ein Zögern. Denn die Körper widersprechen vertrauten Schönheitsvorstellungen, sind fett oder unproportioniert, haben klitzekleine Köpfe oder verkrüppelte Hände, ungelenke oder verdrehte Körper. Zweifelsohne sind sie jedoch Sym-



1 *durbahn, *Pin ups for Beginners* (Zyklus), digitale Zeichnungen (im Original farbig), Datengröße: 22MB, Originale im Computer of the Artist, 2005.

pathieträger_innen. Doch sind es ihre lächelnden Münder, ist es die demonstrative Zurschaustellung ihrer Körper, ist es das Fingern an Nippeln und Mösen, sind es die Uneindeutigkeiten ihrer Körper, die dein Begehren wecken? Wecken sie Begehren? Als einzelnes Kalenderblatt bietet sich jede, Matti, Sofna, Gnirrta ... und wie sie heißen, an, dir für einen ganzen Monat Vergnügen zu bereiten.⁶ *Sexy Someones* möchte ich sie nennen, wobei *ones* ihre Einzigartigkeit hervorhebt, *someones* aufgreift, dass sie nicht in den Kategorien männlich/weiblich zu fixieren sind, und *sexy* ihre erotische Ausstrahlung betont.

Durbahns *Pin ups* stellen Bezüge zu heterogenen Diskursen, sozialen Praxen und Normengefügen her: Da wäre zunächst das Medium des *pin-up*, dessen heteronormative Form gleich durch zwei – einander widerstreitende, beiderseits wirksame – feministische Diskurse herausgefordert wird: eine Kritik an der Verobjektivierung weiblicher/sexueller Körper sowie eine lesbisch/queere, sex-freudige Aneignung von Pornographie.⁷ Dass die *Pin ups* keine Fotografien, sondern auf dem Grafiktablett erstellte, digitale Zeichnungen sind, erleichtert eine reflexive Distanz. Zumal eine gewisse Paradoxie darin liegt, dass das Medium der Zeichnung die altmodischen Schilder und Werbegrafiken der Rotlichtviertel der 1950er assoziiert, während die (optisch nicht zu erfassende) digitale Herstellung

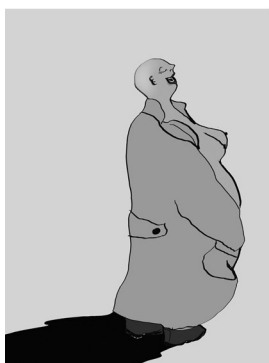
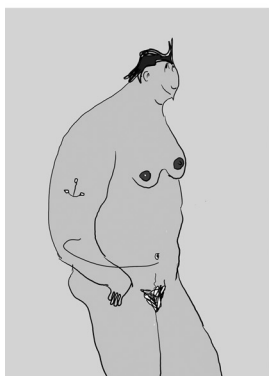
eine HiTech-Version des Mediums anbietet. Letztere konnotiert die fortwährende Modifizierbarkeit und Optimierbarkeit der Körperbilder gemäß eigener oder kultureller Muster, wohingegen die konkrete zeichnerische Ausarbeitung die Ideale des schönen, standardisierten, befähigten, leistungsstarken Körpers in Frage stellt. Die Bilder stellen kulturelle Vorstellungen von Weiblichkeit und der Lesbe als verfehlter Weiblichkeit und von funktionstüchtiger, leistungsstarker Körperlichkeit und Krankheit/Behinderung als deren Scheitern zur Debatte; sie bezweifeln die Normen der Arbeitssubjektivität, der Ökonomisierung des Sozialen, der Verwertbarkeit und Marktförmigkeit. Wie tragen die *Pin ups* zur Transformation dieser Normen, Diskurse und Praxen bei?

Als *Pin ups* titliert, assoziiert durbahn ihre Zeichnungen mit kommerziellen Erotika. Derartige Produkte gehen traditionellerweise mit kulturell codierten, normativen Erwartungen bezüglich der dargestellten Körper einher. Als Gebrauchsgegenstände, mittels denen sich das Begehren durch ein „sexual investment in looking“⁸ sein Objekt schafft, sind Pin-ups ein Paradebeispiel voyeuristischen und fetischistischen Begehrens. Sie positionieren Betrachter_innen in der Distanz von Voyeur_innen, denen Macht über ein Ideal, zumeist der Weiblichkeit, versprochen ist, de_en Lust sich aber auf die Schaulust zu beschränken habe. Zugleich legen sie jedoch auch nahe, vom Schauen zum Tun überzugehen, also die pornografische Handlungsaufforderung aufzugreifen und mit dem Pin-up in Interaktion zu treten.⁹ Doch werden die dargestellten Figuren somit automatisch zum passiven Objekt des Begehrens? Oder lassen sich die *Pin ups* an queer/feministische Vorschläge anknüpfen, die erklären, wie Darstellungsweisen und/oder Lektürepraxen Begehrensrelationen eröffnen, die die heteronormative Geschlechterhierarchie unterlaufen. Von queerer Seite nutzbar ist sicherlich, dass das Pin-up verspricht, „Ungehöriges“ zu sehen zu geben, ja als verruchte, deklassierte Form erotischer Repräsentation gilt, so dass das Eintreten perversen Begehrens in die Felder der Lust, der Repräsentation, ins kulturelle Bildarchiv und die soziale Intelligibilität impliziert ist. Die geschlechterhierarchische Fixierung wird von Chris Straayer und Kobena Mercer in Frage gestellt, wenn sie darauf hinweisen, dass die Schaulust eine doppelte Identifizierung mit der Betrachter_innenposition und der dargestellten Figur ermögliche. Dies führe zu Widersprüchen, die kulturelle Stereotype und Selbstverständlichkeiten brüchig werden lassen.¹⁰ Teresa de Lauretis eröffnet darüber hinaus Spielräume für aktive Umgestaltungen kultureller Stereotype, indem sie einen Rezeptionsmodus vorschlägt, der die gegensätzlichen Positionen des Subjekts und des Objekts der Repräsentation durch ein gemeinsames „in der Szene sein“ ersetzt, das allen Beteiligten zugleich Aktivität und ein reflexives „auf die Szene schauen“ zugesteht.¹¹

Meine These ist, dass durbahns Zeichnungen die „Ungehörigkeit“ der Pin-ups aufgreifen, aber zugleich die voyeuristischen und fetischistischen Begehrensrelationen queeren, indem sie ein neues Verhältnis zwischen Körperidealen und sozialen Körpern vorschlagen; konkreter gesagt: Sie rufen Körper ins Feld des Begehrens hinein, die gemäß hetero- und körpernormativer Vorstellungen nicht als begehrend und begehrenswert gelten. Versteht man die Begegnung zwischen Bild und Betrachter_in als geteiltes Phantasieszenario (Lauretis), so findet hier fetischistisches Begehren seinen Raum, insofern sich Wünsche mit Bildern verbinden können. Darüber hinaus bieten die Bilder d_ Betrachter_in eine Begehrensrelation an, die nicht vom Ödipus, sondern von der Andersheit d_ Anderen (*the other of the other*) inspiriert ist.¹² Diese Transformationen, so sie gelingen, beruhen darauf, dass sich Begehren als visuelles Geschehen entfaltet und auf soziale Körper trifft, die immer auch Bildkörper bzw. Träger von Bildern sind.¹³ Dazu später mehr.

Soziale Produktivität im himmelblauen Nichts Wie aber können Reartikulationen des Begehrens die normativen sozialen Diskurse und Praxen verändern? Elspeth Probyn an Deleuze/Guattari orientiertes, queer/feministisches Verständnis des Begehrens als Bewegung, die Verbindungen stiftet und komplexe Verkettungen auf der „Oberfläche des Sozialen“ schafft, ist diesbezüglich repräsentationspolitisch interessant.¹⁴ Laut Probyn bewegt sich das Begehren in Bildern; Bilder, die Verbindungen zwischen Dingen, Gefühlen und Personen stiften.¹⁵ Sie knüpft an psychoanalytisches Denken an, dem eine Phantasie als ein mit Begehren verbundenes Vorstellungsbild gilt. Doch interessiert sie nicht, ob sich dieses Begehren aus einem Wunsch speist, sei dieser nun innerlich oder sozial vermittelt, sondern welche Effekte es im Sozialen produziert; Effekte, die über Bilder vermittelt sind, welche sich der Aufspaltung in Phantasie, Repräsentation und Materiellem entziehen.¹⁶ Dem gemäß ist es möglich, das Bild nicht passiv als Ressource oder Material sozialer Diskurse und Praxen oder als Materialisierung kultureller Vorstellungen anzusehen, sondern als aktiv, insofern es teilhat am konstitutiven, Verbindungen stiftenden Prozess des Begehrens. Um den ‚Effekten im Sozialen‘ nahe zu kommen, möchte ich an einen der Diskurse anknüpfen, von denen ich eingangs sagte, dass durbahns *Pin ups* dort intervenieren. Anhand dessen möchte ich zeigen, was es hinsichtlich sozialer Transformationen bedeuten kann, wenn sich Phantasien materialisieren, die sich von den kulturellen Normen idealer Körper und Geschlechtlichkeit verabschieden, aber dennoch *Sexiness* reklamieren.

Die Gestalten der *Pin ups* sind entkoppelt von den Produktionsverhältnissen und stattdessen im himmelblauen Nichts angesiedelt. Sie sind frei von Indizien der Arbeit oder



2 *durbahn, Pin ups for Beginners (Zyklus), digitale Zeichnungen (im Original farbig), Datengröße: 22MB, Originale im Computer of the Artist, 2005.

des kulturellen Kapitals (sei es des idealen Werkzeugs „Hand“ oder der „weiblichen Schönheit“). Sie sind selbstbezogen und beschämend schamlos in ihrem Exhibitionismus, sprich, der Art wie uns Körper, zum Teil im Halbportrait, nahe kommen, „entblößt“ erscheinen oder skurril. Damit rufen die *Pin ups* genau die Aspekte auf, die Rosemary Garland Thomson zur Charakterisierung des kulturellen Stereotyps der Behinderung vorschlägt.¹⁷ Dieses Stereotyp, dem gemäß Behinderung als Gegenfigur zum so genannten „normalen Körper“ fungiert, entfaltet, wie Garland Thomson betont, nicht nur für die als „Betroffene“ markierten, sondern für alle Menschen Relevanz, insofern es kulturelle Normalitätsregime und deren Umsetzung in gesellschaftliche Einrichtungen und Praxen organisiert. Als Gegenfigur ist der „behinderte Körper“ der Körper der Ängste und Horrorvisionen. Er hat für Hässlichkeit und Entstellung einzustehen, die angeblich das Begehren unterlaufen: „asexual objectification,‘ the assumption that sexuality is inappropriate in disabled people.“¹⁸ Er steht für das Scheitern an den Autonomie- und Leistungsidealen des kapitalistischen Arbeitsethos: „Nowhere is the disabled figure more troubling [...] than in relation to the concept of work. [...] What happens to the link between virtue and work when a person’s body, through no one’s volition, suddenly or gradually no longer fits the work environment?“¹⁹ Aber dieser Körper ficht auch in radikaler Weise Konzepte der Universalisierbarkeit und Gleichheit an, und wird „unheimlich“, wenn er die Forderung stellt, individuelle Besonderheit und singuläre Existenz anzuerkennen: „Disability, perhaps more than other differences, demands a reckoning with the messiness of bodily variety, with literal individuation run amok. [...] In an era governed by the abstract principle of universal equality, disability signals that the body cannot be universalized.“²⁰ Wenn sich durbahns *Pin ups* als erotische Bilder qualifizieren, die Betrachter_innen in eine Begehrensrelation locken, wenn sie die dargestellten Figuren, wie ich vorgeschlagen habe, als *Sexy Someones* präsentieren, die sich zugleich durch Einzigartigkeit und die Unheimlichkeit der Überschreitung kultureller Konventionen auszeichnen, dann überarbeiten die *Pin ups* genau das oben genannte Diskursfeld des Stereotyps der Behinderung.²¹

Macht und Agency in der ekphratischen Lektüre Die Verschränkung einer beschreibenden Verdoppelung der Bilder und eines sozialen Diskurses, die ich hier vorgeführt habe, möchte ich als ekphratische Lektüre bezeichnen. Wenn es gelingt, die performative Wiederholung der ekphratischen Lektüre mit einem sich in Bildern bewegenden Begehren zu verschalten, kann, so meine These, das Bild als Akteur/Queereur wirksam werden. Dies knüpft an Renate Brosch an, die in ekphratischen Lektüren die Chance sieht, die *agency*-Funktion von Bildern, also die Tatsache, dass sie „gesellschaftliche Zusam-

menhänge bzw. Identitäten stiften und Steuerfunktionen übernehmen“²², aufzugreifen und diese machtkritisch und transgressiv zu wenden. Ekphrasis, also die sprachliche Beschreibung eines visuellen Bildes, erweise sich deshalb als interessant, weil sie eine ‚imaginative Doppelung‘ produziert. Sie tendiere, so Brosch, „aufgrund ihrer imaginativen Doppelung zu einer Ästhetik des Performativen“²³, das heißt, in ihr vollzieht das Bild Wirkungen und produziert, da das performativ wiederholte Bild niemals eine exakte Doppelung ist, Veränderungen. Um das produktive Moment des Performativen jedoch auch als transgressiv analysieren zu können, muss Brosch zwei weitere Momente ins Spiel bringen: Zum einen hebt sie darauf ab, dass die Ekphrasis eine Text-Bild-Relation in Szene setzt, die als Machtverhältnis zu verstehen sei. Zum anderen betont sie die *agency*-Funktionen der Bilder, um eine tendenziell das Bild kolonisierende Macht interpretierender Lektüre zu kontern, aber auch einer Ontologisierung des Bildes entgegen zu treten. Statt als eine „verbale Bemächtigung einer visuellen Repräsentation“²⁴ gelte es, Ekphrasis als dynamisches Geschehen, als Text-Bild-Interaktion oder als „inszenierten Machtkampf zwischen zwei Darstellungsweisen zu verstehen, bei dem die kulturellen Prämissen des jeweiligen Kontexts zum Tragen kommen“²⁵.

Interessant erscheint mir, dass damit eine Gegenseitigkeit herausgestellt wird: der Eintritt von Diskursen, Konventionen und sozialen Macht/Wissen-Regimen ins Bild, aber auch die Einmischung des Bildes in eben diese sozio-diskursiven Machtverhältnisse. Somit ist die Tatsache, dass es sich bei der ekphratischen Lektüre um einen Machtprozess handelt keineswegs von Nachteil. Wenn Brosch kritisch schreibt: „Die Appropriation des Visuellen, die die Ekphrasis triumphierend durchführt, ist wesentlich öfter eine Umdeutung als eine Annäherung.“²⁶, kann dies auch viel versprechend gedeutet werden: Es ist sehr wohl nämlich auch möglich, dass die ekphratische Lektüre die Annäherung an normative, herrschafts- oder gewaltförmige Figurationen oder Funktionen des Bildes verweigert. Um es jedoch einer Umdeutung zu unterziehen, müssen gewisse Elemente die transgressive Lektüre unterstützen, vielleicht sogar provozieren, so dass sich, wie Brosch formuliert, das Verhältnis zwischen Text und Bild interaktiv entwickelt. Diese Elemente lassen sich mit Roland Barthes als *punctum* bezeichnen, ein spezifisches, womöglich unauffälliges oder randständiges Detail, das eine Lektüre inspiriert, die sich nicht im *studium*, in der konventionalisierten Analyse kultureller Codes, Diskurse und Mythen verfängt.²⁷ Die ekphratische Lektüre, so möchte ich vorschlagen, zeichnet sich dadurch aus, dass sie *punctum* und *studium* kombiniert; ein spannungsreiches Unterfangen, insofern sich das *punctum* dadurch auszeichnet, dass es die Betrachter_in in einer Weise trifft, der sie_er sich nicht entziehen kann und die die analytische Distanz des *studiums*

untergräbt. Doch wird es dadurch möglich, dass sich die Analyse von Machtverhältnissen mit überraschenden Momenten ihrer Unterbrechung verbinden lässt. Wie lässt sich nun das interaktive Geschehen zwischen Bild und Betrachter_in genauer ausloten, und welche Rolle kommt dem Begehren hierbei zu?

Begehren ist immer das Begehren der *Others of the Other* Indem die *Pin ups* das Begehren vom Schönheitsideal, den standardisierten Körpern und ihren erwarteten Befähigungen entkoppeln, vermitteln sie eine Basis-Lektion – *for Beginners* – der Bildbetrachtung und des Begehrens: Vergiss das Reiz-Reaktions-Schema, dem gemäß Begehren durch das Wohlgestaltete inspiriert wird oder das Schöne und Vorbildliche automatisch Begehren wecken. So betrachtet wäre Begehren ein Instinkt, eine Reaktion, ausgelöst durch ein Objekt. Doch die Sache ist komplizierter: Das Objekt wird nicht direkt relevant, sondern indem es Phantasien weckt und Wünsche aktiviert. Umgekehrt gesprochen: Oft sind es Wünsche oder Phantasien des Subjekts, die dessen Begehren antreiben und auf bestimmte Objekte lenken. Diese bewussten oder unbewussten Phantasien und Wünsche können das Ersehnte ebenso meinen, wie das Abgelehnte oder Abgewehrte, das Beglückende wie das Beängstigende. Auch vor Widersprüchlichem schreckt das Begehren nicht zurück. Judith Butler hebt in einer kritischen Relektüre der Psychoanalyse hervor, dass Begehren und Identifizierung, also die Wünsche bezüglich Anderer und die Herausbildung der eigenen geschlechtlichen Subjektivität, in komplexer Weise miteinander verschaltet sind.²⁸ Außerdem würden sich Identifizierung und Begehren nicht gegenseitig ausschließen; vielmehr könne auch begehrt werden, womit eine_ sich identifiziere: „Identifizierungen können also bestimmte begehrlche Wünsche *abwehren* oder als *Vehikel für das Begehren* fungieren. Um sich bestimmte begehrlche Wünsche zu erleichtern, kann es nötig sein, andere abzuwehren: die Identifizierung ist der Ort, an dem dieses ambivalente Verbieten und Begehren vor sich geht.“²⁹ Entsprechend kommt Butler in ihrem Aufsatz „Longing for Recognition“ zu dem Schluss, dass das Begehren eine triadische Struktur hat und sich nicht auf d_ Andere_n, sondern das Andere d_ Anderen richtet, auf ein Drittes. Im Anschluss an die Psychoanalytikerin Jessica Benjamin formuliert sie: „The Third is not the concrete Other, who solicits desire, but the Other of the Other who (or which) engages, motivates, and exceeds a relation of desire at the same time that it constitutes it essentially.“³⁰ Verstehen wir das Dritte im Anschluss an Probyn und Lauretis als Phantasiebild, so ist es möglich, dass sich das Begehren in Bildern bewegt, die die Ideale des schönen, standardisierten, befähigten, leistungsstarken Körpers in Frage stellen. Diesen Gedanken möchte ich weiter verfolgen, indem ich Butlers Verständnis des Begehrens mit

Rosemary Garland Thomsons Überlegungen zur kulturellen Figur der „behinderten Frau“ als einem *third term* verschalte: „The figure of the disabled woman is a product of a conceptual triangulation. She is a cultural third term, defined by the original pair of the masculine figure and the feminine figure. Seen as the opposite of the masculine figure, but also imagined as the antithesis of the normal woman, the figure of the disabled female is thus ambiguously positioned both inside and outside the category of woman.“³¹

Als kulturelle Figur des Dritten unterstützt die „behinderte Frau“ also die Institutionierung kultureller Standards sowohl des Weiblichen als auch des Männlichen. Doch wenn gleich sie damit der rigiden zweigeschlechtlichen Ordnung entzogen wird, deutet sich weder ein *queering* dieser Ordnung an, noch scheint es möglich, die Figur der behinderten Frau als begehrende oder begehrte zu etablieren.³² Vielmehr steht sie, insofern sie nicht in die Kategorien männlich und weiblich einzuordnen ist, für den möglichen Zusammenbruch heteronormativen Begehrens. Hierin trifft sie sich mit dem Stereotyp der „Lesbe“ als Pathologie, als medizinische Abnormität oder als misslungene Version der natürlichen heterosexuellen Subjektivität. Wenn Monique Wittig erklärt: „Thus a lesbian *has to be* something else, a not-woman, a not-men ...“³³, so kann auch dies als Verweis auf die Lesbe als einem *third term* verstanden werden. Die Frage wäre also, unter welchen Bedingungen der *third term*, durch den Ausschlüsse und die Stabilisierung kultureller Ordnungsregime geleistet werden, auch als Drittes fungieren kann, welches es ermöglicht, das Begehren der *other of the other* in soziale Diskurse und Praxen eintreten zu lassen. Können wir in Durbahns *Pin Ups* ein Drittes wirken sehen?

Durbahns *Pin ups* greifen die kulturelle Nahelegung auf, dass ein Pin-up idealisierte Weiblichkeit darzustellen habe. Doch präsentieren sie uns die Idealisierungen und Verobjektivierungen von Weiblichkeit als unheimliche und ungehörige, die Intelligibilitätsmodelle herausfordernde Andersheit. In diesem Sinne stellen sie nicht einfach Projektionsfiguren bereit, über die sich das Normalität reklamierende Subjekt durch Abgrenzung konstituiert. Vielmehr verkörpern sie die unheimliche Andersheit als *Sexy Someones* und adressieren die Betrachter_in als sexuelles Subjekt, das – bewusst oder unbewusst – mit der Frage konfrontiert ist, welches *other of the other* das eigene Begehren anspricht oder die *others of myself* inspiriert. Diesen Gedanken noch einen Schritt weiter treibend, schlägt Robert Mc Ruer in seinen Überlegungen zur ermächtigenden, transgressiven Darstellung behinderter Subjekte vor, das Wagnis exotisierender Darstellungen einzugehen.³⁴ In der Ambivalenz exotisierender Darstellung zwischen „Aufwertung“ des Exotischen als begehrenswert und dessen Kontrolle qua stereotypisierter und fetischisierter Abwertung läge die Chance, in die Machtprozesse fetischisierender Verobjektivierungspraxen zu interve-

nieren. Um hierbei das Spektrum der gewaltsamen Momente nicht aus dem Blick zu verlieren, die der Exotisierung durch ihre kolonialistisch-rassistische Tradition anhaften, gälte es allerdings reflektiert damit umzugehen, wie Exotisierung als ‚Spektakel des Merkwürdig-Fremden‘ (Garland Thomson) Ethnisierung, Rassifizierung, Sexualisierung und Behinderung ineinander greifen lässt oder gegeneinander ausspielt. Zu arbeiten sei damit, dass die Präsentation von Behinderung als ein merkwürdiges, fremdes, entferntes Spektakel zwar zunächst eine Abgrenzung von Seiten der Betrachter_in bewirkt, die jedoch dadurch brüchig wird, dass die als „fremd“ markierte Figur d_ Betrachter_in eine begehricht-begehrende Annäherung vorschlägt. Wenn es im Zuge dessen gelingt, dass die *freakishness* den Subjektstatus d_ Betrachter_in erfasst, so kann sich die Ambivalenz der exotischen Darstellung als produktiv erweisen. Hierbei werden hegemoniale Normen angefochten und Interventionen ins Soziale eröffnet – nicht weil dies per se in den Bildern angelegt wäre, sondern insofern sich eine Rezeptionssituation herstellt, in der die Bilder *agency* entfalten und in Probyns Sinne zu Transporteuren des Begehrens werden. Indem sie ein Begehren des Dritten einladen, entfaltet sich ihr Potenzial, in Diskurse um Weiblichkeit, normative Heterosexualität, Behinderung und die Ökonomisierung des Sozialen zu intervenieren.

Promiske Intertextualität In diesem Sinne bewirkt die Lektüre der *Pin Ups* mittels eines Diskurses, der den kritischen Studien zu Behinderung entstammt, das, was sich mit Kobena Mercer als promiske Intertextualität bezeichnen ließe: „By virtue of a perverse aesthetic of promiscuous intertextuality, whereby the over-valued aura of the fine-art nude is contaminated by the filthy and degraded form of the commonplace stereotype“, ³⁵ eröffnet sich, so meine Übertragung, die Möglichkeit, dass das, was gemäß hegemonialer Bildarchive und Blickregime als Kandidat_in der Entwertung oder Verwerfung qualifiziert, die Macht erlangt, das Feld des idealisierten Sex-Objekts zu besetzen. ³⁶ Doch dank der *agency*-Funktion wird das Bild nicht im Status des Objekts fixiert, sondern wandelt sich zum Queereur und unterstützt eine promiske Intertextualität: Denn es bewirkt eine Verunsicherung der Betrachter_in, die ob der durch das Bild ausgelösten mehrfachen, widerstreitenden Identifizierungen (Subjekt des Begehrens und fetischisiertes Objekt) ermutigt wird, „to examine his or her own implication in the fantasies that the images arouse“. ³⁷ Angeregt wird eine Reflexion auf die eigene Lokalisierung, von der aus sich Schaulust und Begehren entfalten, und die Frage, wie sich produktiv damit umgehen lässt, „that as a spectator I actually occupy the very position in the fantasy of mastery“ ³⁸, die zuvor der privilegierten, normativen Position zugewiesen war, der die Abgrenzung galt. Queering

als ein Arbeiten mit Ambivalenz bedeutet also, nicht nur die Nicht-Fixierbarkeit von Bedeutung, sondern auch die Nicht-Fixierbarkeit von Machtverhältnissen zu reklamieren, die zwar bestimmten Nahelegungen aber keiner Determinierung unterliegen.

Indem ich den Begriff der *Sexy Someones* eingeführt und ihn in einer imaginativen Dopplung mit der Figur des Dritten verbunden habe, die Begehren als Begehren der *others of the other* fasst, sind zumindest zwei gängige Diskurse erfolgreich unterbrochen worden: der eine, der behinderte Menschen als asexuell oder als Objekte sexueller Ausbeutung, nicht aber als Subjekte des Begehrens auffasst; der andere, der die Darstellung von Weiblichkeit als Mangel, Pathologie oder Behinderung zurückweist, aber seinerseits eine Abwertung oder Abwehr von Krankheit und Behinderung produziert. Womöglich geraten darüber hinaus aber auch all diejenigen Institutionen ins Schleudern, die auf einer Fetischisierung heteronormativ schöner, kapitalistisch verwertbarer und entsprechend funktionsfähiger Körper beruhen. Stattdessen übernehmen *Sexy Someones* die Regentschaft, die selbstzufrieden, unproduktiv und vergnügt ihre Welt gemäß einer *perverse aesthetic of promiscuous intertextuality* gestalten. _____

1 Vgl. John L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford 1962; Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, a. d. Amerik. v. Kathrina Menke, Frankfurt/M. 1991. Bei Austin, auf den das Konzept performativer Sprechakte zurückgeht, gilt „Sprache als Handeln“; Butler hingegen versteht Performativität als Wiederholen von Normen, die sich in der Wiederholung verändern.

2 Vgl. Donna Haraway, *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Techno-Wissenschaft*, a. d. Amerik. v. Michael Haupt, Hamburg 1995, die im Anschluss an Bruno Latour den Begriff des Aktanten (durch semiotische Handlungsfunktionen gekennzeichneter Vernetzungszusammenhang) stark macht, sich dann aber doch entscheidet, den Begriff des Akteurs für die zu reklamieren, denen dieser Status bislang verweigert wurde, hier S. 143.

3 Gemäß poststrukturalistisch, kulturwissenschaftlicher Theorie bildet Repräsentation nicht ab, sondern konstruiert Bedeutung und Wirklichkeit. Feministische, anti-rassistische und postkoloniale Theorie hat dies auf die Re/Produktion von Machtverhältnissen

und Herrschaftsformationen sowie deren Veränderung zugespitzt. Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988; Sigrid Schade, Silke Wenk, *Inszenierungen des Sehens*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 342–407; Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London 1997.

4 Vgl. Hall (wie Anm. 3); Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, a. d. Amerik. v. Kathrina Menke und Markus Krist, Berlin 1998; Tom Holert (Hg.), *Imageering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000; Antke Engel, *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt/M. 2002; Susanne Lummerding, *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien 2005; Linda Hentschel (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008.

5 Hiermit vertrete ich ein breites Verständnis von queer, das nicht nur normativ heterosexuelle und rigide zweigeschlechtliche, sondern jegliche Form der Identitätskonstruktion und damit einhergehender Normalisierungen und Ausschlüsse anfight; vgl. Engel (wie Anm. 4).

6 Werden sie gemeinsam als Poster oder nebeneinander auf der Wand präsentiert, wie in den Ausstellungen *Der andere Blick* (Erotic Art Museum, Hamburg 2006), *Behauptungen Ausstellen* (galerie broll, Hamburg 2007), faszinieren zudem die erotischen Bezüge, die sich zwischen ihnen entwickeln.

7 Vgl. Carole S. Vance, *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, London 1992. Zur queer/feministischen Arbeit am Pin-up vgl. Maria Elena Buszek, *War Goddess. The Varga Girls, WWII and Feminism*, in: *N.Paradoxa*, 6, 1998, und Marie-Hélène Bourcier, *La Féministe et la pin-up: notes pour une analyse culturelle féministe pro-sexe d'Anatomy of a Pin-up d'Annie Sprinkle*, in: dies., *Queer Zones. Politique des Identités sexuelles et des Savoirs*, Paris 2006, S. 35–46. Bourcier bezieht sich auf künstlerische Praxen der Sex-Aktivistin Annie Sprinkle. Für Sprinkles Arbeiten *Anatomy of a Pin-Up* und *Post-modern Pin-Up Pleasure Activist Playing Cards* s. www.anniesprinkle.org/html/art (zuletzt gesehen: 17.01.08).

8 Kobena Mercer, *Just Looking for Trouble. Robert Mapplethorpe and Fantasies of Race*, in: Anne McClintock u.a. (Hg.), *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis, London 1998, S. 240–251, hier S. 244.

9 Vgl. Bourcier (wie Anm. 7); Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, Los Angeles 1989; Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.

10 Vgl. Mercer (wie Anm. 8); Chris Straayer, *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orienting in Film and Video*, New York u.a. 1996, S. 217ff.

11 Teresa de Lauretis, *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington/Indianapolis 1994, a. d. Amerik. v. Karin Wördemann: die andere scene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität, Berlin 1996.

12 Vgl. Judith Butler, *Longing for Recognition*, in: dies., *Undoing Gender*, New York 2004, S. 131–151,

wo Butler „the other of the other“ gegen den Ödipuskomplex in Anschlag bringt, dem gemäß Begehren als phantasmatische Rückgewinnung einer ursprünglichen Ganzheit in der heteronormativen Paarkonstellation fungiert.

13 Vgl. Lauretis (wie Anm. 11), die ein von Laplanche/Pontalis inspiriertes Modell des Begehrens für die feministische Repräsentationstheorie aufgreift. Laut Laplanche/Pontalis ist Begehren die Verschiebung des Wunsches auf ein Phantasieobjekt (Vorstellungsbild). Entsprechend sind weder Sexualität noch Phantasie vorgängig, sondern entstehen simultan im Prozess der Verschiebung.

14 Vgl. Elspeth Probyn, *Outside Belongings*, London, New York 1996; Antke Engel, *Traveling Images. Desire as Movement. Desire as Method*, in: Tomasz Basiuk u.a. (Hg.), *Out Here: Local and International Perspectives in Queer Studies*, Cambridge/UK 2006, S. 13–24.

15 Vgl. Probyn (wie Anm. 14), S. 60ff.

16 Vgl. a. Lauretis (wie Anm. 11).

17 Vgl. Rosemary Garland Thomson, *Theorizing Disability*, in: David Theo Goldberg/Ato Quayson, *Relocating Postcolonialism*, Oxford/UK 2002, S. 231–269.

18 Ebd., S. 236.

19 Ebd., S. 255.

20 Ebd., S. 235.

21 Die *Pin ups* sind also keine abjekten Körper, keine Repräsentationen, die Ekel oder Abscheu auslösen, wenngleich sie dem Ideal einer imaginierten Ganzheit widersprechen und als das „Andere“ kodiert sind, das gerne als obszön dargestellt wird; vgl. Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001, S. 31 und 202ff.

22 Renate Brosch, *Die „gute“ Ekphrasis: Grenzgänge der Repräsentation*, in: dies. (Hg.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin 2004, S. 61–78, hier 63.

23 Ebd., S. 61.

24 Ebd., S. 71.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, a. d. Franz. v. Dietrich Leube, Frankfurt/M. 1989 (i.O. 1980).

28 Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, a. d. Amerik. v. Karin Wördemann, Berlin 1995 (i.O. 1993).

29 Butler (wie Anm. 12), S. 140; Hervorh. ae; Übers. geändert.

30 Ebd., S. 135.

31 Garland Thomson (wie Anm. 17), S. 239.

32 Die ‚kulturelle Figur‘, in der sich Klischees und unbewusste Affekte verdichten, kann nicht unabhängig von Behinderung als gelebter sozialer und subjektiver Existenz betrachtet werden. Garland Thompson und McRuer kontern die kulturelle Figur durch den Terminus ‚behindertes Subjekt‘, d.h. sie eignen den Subjektsstatus an und untergraben dessen illusorische Autonomie, Ganzheitlichkeit und Vollkommenheit, vgl. Robert McRuer, Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability, New York 2006. Eine andere Strategie verfolgt die politische Behindertenbewegung, die die Kategorie ‚behinderter Mensch‘ durch ‚Mensch mit Behinderung‘ ersetzt, um deutlich zu machen, dass Behinderung das Menschsein nicht beeinträchtigt.

33 Monique Wittig, The Straight Mind and Other Essays, Boston, 1992, S.13.

34 McRuer (wie Anm. 32, S. 171 u. 179), entwickelt diesen Gedanken in kritischer Auseinandersetzung mit Garland Thomsons Vorschlag, vier rhetorische Modi der photographischen Repräsentation von Behinderung zu unterscheiden: Die faszinierte (*wondrous*) Repräsentation überhöhe das behinderte Subjekt und bewundere es für ihre „seine“ erstaunlichen Leistungen, die sentimentale setze auf Mitleid, die exotische Darstellung produziere ein Spektakel des Merkwürdig-Fremden, und die realistische Darstellung gelte als politisch besonders Erfolg versprechend und emanzipativ, weil sie Behinderung als gewöhnlich (*ordinary*) erscheinen lasse; vgl. Rosemary Garland Thomson, Seeing the Disabled: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography, in: Paul K. Longmore, Lauri Umansky (Hg.), The New Disability History: American Perspectives, New York 2001, S. 335–374.

35 Mercer (wie Anm. 8), S. 249.

36 Mercer (ebd.) schlägt diesen Begriff in seiner revidierten Einschätzung von Mapplethorpes Photographien schwarzer Männer vor. Mercer hatte zunächst eine vehemente Kritik von Mapplethorpes *Black Nudes* als Reproduktion kolonialer Phantasien

geleistet, die auf einer fetischistischen Objektivierung schwarzer Männerkörper als Trophäen weißer männlicher Herrschaft und deren voyeuristischer Lust beruhen. Später revidiert er diese Kritik zugunsten einer positiven Bewertung der textuellen Ambivalenz der Bilder, die mehrfache, einander widerstreitende Identifizierungen eröffneten und zur Reflexion auf eigene Verwicklungen in Phantasien der Lust und der Herrschaft einluden.

37 Ebd., S. 247.

38 Ebd.